
Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Philippe Lorentz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/2523>

DOI : 10.4000/ashp.2523

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 256-258

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 149 | 2018, mis en ligne le 11 juillet 2018, consulté le 08 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/2523> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.2523>

HISTOIRE DE L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

Directeur d'études : M. Philippe LORENTZ

Programme de l'année 2016-2017 : *La place du dessin dans la diffusion des modèles à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles).*

La question qui a fait l'objet des conférences de l'année 2016-2017 est la diffusion des modèles à la fin du Moyen Âge, entre le XIII^e siècle et le milieu du XV^e siècle, lorsque l'émergence de la gravure en taille-douce a permis une circulation des formes artistiques indépendante des seuls déplacements des artistes. Jusque-là, les modèles étaient principalement véhiculés par ces derniers lorsqu'ils se formaient, lorsqu'ils effectuaient leur tour de compagnonnage ou lorsqu'ils étaient amenés à voyager. Ils avaient alors accès aux dessins d'autres artistes, dont ils fréquentaient les ateliers ou pour lesquels ils travaillaient. La copie de ces ressources graphiques était alors au cœur de la diffusion de l'art. C'est donc l'étude du dessin (à l'exclusion du dessin d'architecture) qui a été au centre des séminaires de cette année, non pas du point de vue stylistique – la voie la plus fréquemment suivie dans les travaux sur le dessin –, mais comme vecteur des formes et des compositions.

À la fin du Moyen Âge, la maîtrise du dessin concerne tous les corps de métiers artistiques (peintres, orfèvres, sculpteurs), mais relève en grande partie de la compétence des peintres. Loin de se cantonner à la seule production de tableaux de chevalet, ceux-ci agissent dans bien des branches de l'activité artistique (vitrail, orfèvrerie, sculpture), pour lesquelles ils fournissent des « patrons », autrement dit des dessins qui vont guider l'exécution d'ouvrages de nature très variée, allant jusqu'à des œuvres en trois dimensions. Aux yeux de Cennino Cennini, qui compose au début du XV^e siècle son *Libro dell'arte*, l'apprentissage du dessin est le fondement du métier des peintres¹. Une fois qu'il a assimilé les techniques graphiques de base, l'apprenti peintre est en mesure de dessiner d'après les maîtres et surtout d'après nature. Il peut donc se constituer peu à peu le stock de références où il puisera tout au long de sa carrière.

L'ouvrage fondamental ayant fourni le matériau de la réflexion engagée sur le sujet, au cours de cette année académique, est le corpus des carnets de dessins au Moyen Âge élaboré par Robert Scheller². Sa lecture met en évidence un phénomène de lacune dans la conservation des recueils de modèles. On constate leur quasi absence depuis la première moitié du XIII^e siècle (*Carnet* de Villard de Honnecourt) jusque dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Ce hiatus a été mis par Jean Wirth sur le compte de « la mémoire vive, l'imagination et l'observation de la nature », qui

1. Cennino Cennini, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, traduction critique, commentaires et notes par Colette Déroche, Paris, 1991, p. 30-31.
2. Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam, 1995 (il s'agit de la seconde édition, revue et augmentée, de cet ouvrage paru en 1963).

caractériseraient l'art de cette période³. Mais il paraît peu plausible que la pratique du dessin ait été mise de côté pendant si longtemps, d'autant plus que la présence, dans l'architecture gothique, d'espèces végétales identifiables et différenciées repose sur des études dessinées d'après nature, comme l'observe du reste Jean Wirth⁴. Le recours à Cennino Cennini et la nature du support de certains carnets de dessins lors de leur densification, vers la fin du xiv^e siècle, conduisent vers une autre interprétation. De nombreux chapitres du *Libro dell'arte* décrivent les techniques graphiques, à commencer par le dessin sur des tablettes de buis recouvertes de poudre d'os, susceptibles d'être effacées aisément afin de servir une nouvelle fois. De ce mode d'expression peu coûteux, qui semble avoir été très répandu au tournant du xv^e siècle, seuls deux témoignages de cette époque nous sont parvenus : le carnet de dessins de Jacquemart de Hesdin (Scheller, n° 19)⁵ et les tablettes de buis de « Jaques Daliwe » (Scheller, n° 21)⁶. Ces deux collections de modèles émanent d'artistes d'origine septentrionale travaillant vers 1400 et ayant eu des contacts avec le milieu artistique parisien. Au xiii^e siècle, avant le développement de la fabrication du papier et face à la cherté du parchemin, on se servait couramment d'un autre support effaçable : les tablettes de cire. Grâce aux travaux d'Élisabeth Lalou, on connaît bien leur utilisation pour des écritures administratives⁷, mais elles servaient à beaucoup d'autres choses, comme la notation musicale et le dessin notamment. À la fin du xii^e siècle, un apprenti orfèvre doit être muni d'« une tablette soit de cire, soit ointe d'un mélange de cire et d'huile, soit enduite d'argile, pour dessiner [*protrahere*] et peindre toutes sortes d'ornements »⁸. Sous le règne de Saint Louis, les tablettes parisiennes font « tables a ecrire ou pourtrere [dessiner] »⁹. Aujourd'hui conservées en très petit nombre, les tablettes de cire ont vraisemblablement été un outil courant pour les artistes du xiii^e siècle. Elles ont été supplantées, au siècle suivant, par le papier. Les tablettes de buis enduites de poudre d'os en sont un prolongement. La carence des carnets de dessins conservés pour les xiii^e et xiv^e siècles n'est donc pas liée à une diminution de la pratique du dessin, mais résulte de la nature éphémère des supports de l'activité graphique.

La copie au miroir. — L'importance des copies dessinées dans le processus d'élaboration et de diffusion de l'art à la fin du Moyen Âge nous a conduits à examiner l'hypothèse formulée par Jean Wirth sur une pratique qui n'est attestée par aucune source, mais que l'historien déduit de l'observation d'un certain nombre de dessins, où la gauche et la droite sont inversées. Il s'agirait de l'utilisation précoce – dès le

3. Jean Wirth, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008, p. 172.

4. Jean Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genève, 2015, p. 61.

5. New York, Pierpont Morgan Library, Inv. M 346 et 346A.

6. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, *Liber picturatus* A 74.

7. Élisabeth Lalou, « Les tablettes de cire médiévales », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 123-140 ; Ead., « Les tablettes de cire médiévales : support, surface » [intervention du 7 mars 2002], dans M. Zerdoun (dir.), *Les matériaux du livre médiéval, séminaire de recherche de l'IRHT*, Paris, IRHT, 2005 (*Ædilis*, Actes, 8) [En ligne] <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/10.htm>.

8. Alexandre Neckam, *De utensilibus*, cité par Jean Wirth, 2015, *op. cit.* à la note 4, p. 56.

9. René de Lespinasse et François Bonnardot, *Les métiers et corporations de la Ville de Paris. Le Livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, 1879 (*Histoire générale de Paris*), p. 140.

xiii^e siècle – de miroirs métalliques pour copier des sculptures en ronde-bosse¹⁰. La proposition repose en grande partie sur le postulat de la facilité ainsi offerte aux artistes désireux de faire passer des œuvres en trois dimensions sur des supports plans. Mais, pour ce faire, avaient-ils vraiment besoin d'un miroir ? Quand on copie des moulages, un exercice qui fait encore partie de l'apprentissage du dessin, on ne se sert pas d'un miroir. D'autre part, l'inversion de la gauche et de la droite peut être imputée aux différents procédés couramment mis en œuvre dans le dessin à l'époque médiévale¹¹. L'un des exemples sur lesquels s'appuie Jean Wirth pour fonder sa théorie de la copie au miroir est la réitération inversée de la statue de la *Synagogue*, placée au portail du bras sud du transept de la cathédrale de Strasbourg, sous la forme d'une figure en deux dimensions ciselée sur la châsse d'orfèvrerie de l'abbé Nantelme à l'abbaye Saint-Maurice-d'Agaune (Valais), œuvre d'un orfèvre strasbourgeois et datée de 1225. Compte tenu de l'importance de la part graphique dans l'élaboration des sculptures à l'époque médiévale (de nombreuses preuves documentaires nous en sont données aux xiv^e et xv^e siècles), cette parenté, accompagnée des maladresses entraînées par l'inversion de la figure sur la châsse (elle y est gauchère), ne repose pas sur l'utilisation d'un relevé de la statue de la *Synagogue*, comme le suppose Jean Wirth. Elle témoigne plutôt de la connaissance, par l'orfèvre, de dessins de l'atelier du portail méridional de la cathédrale, situés à une étape antérieure à la réalisation de cette sculpture. Il serait surprenant qu'un atelier aussi novateur n'ait disposé que d'un fonds de dessins limité aux relevés des statues que nous voyons aujourd'hui. De plus, la connaissance, par un artiste, de modèles issus d'un atelier autre que le sien, situé dans la ville où il travaille, relève d'un phénomène de diffusion des formes artistiques fréquemment observé à la fin du Moyen Âge.

10. Jean Wirth, « Copie en miroir, copie au miroir », dans *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, 2006, p. 265-277 ; idem, 2015, *op. cit.* à la note 4, p. 72-95.

11. Robert W. Scheller, *op. cit.* à la note 2, p. 70-77.